

Љиљана Боџоева-Седлар

АПОКАЛИПСА ДАНАС: ЧЕХОВ, БАРКЕР, КУСТУРИЦА

Марија Васиљевна: Жан, не противречи Александру. Веруј ми, он зна боље него ми шта је добро за нас, а шта није.

...
Марија Васиљевна (строго): Уради онако како ти Александар каже!

А. П. Чехов, *Ујка Вања*, чин III

Страшни Суд није Басна нити Алегорија, већ Визија. Басна или Алегорија су нешто сасвим друго и спадају у нижу врсту Поезије. Визија или Машта представља оно што Вечно постоји, Стварно и Непромењиво. Басну и Алегорију стварају кћери сећања. Машта је окружена кћерима инспирације...

Свет Маште је свет Вечности; то је божанско недро у које сви идемо после смрти...

Страшни Суд је неопходан зато што је луда све више. Народи цветају под мудрим владарима али страдају кад њима владају луде...

Ово је страшни суд – кад људи истинске уметности завладају а дође крај претендентима... Читав се живот састоји из две ствари, непрестано се ослобађати заблуда и ниткова и дружити се само са истином и мудрим људима непрестано... Шта су Дарови Духа до Дарови Ума? Кад год појединац одбаци заблуду и пригрли истину, страшни суд се у том појединцу одвија...

Неки људи ласкају себи и тврде да неће бити Страшног Суда и да ће лоша уметност бити прихваћена и помешана са добром... Они то себи само ласкају...

В. Блејк, *Визија Страшног Суда*,
из бележнице за 1810. годину

Анализа драме Антона Чехова *Ујка Вања*, драме енглеског писца Хауарда Баркера (*Ујка Вања*), и филма Емира Кустурице *Underground*, која ће овде бити изложена, прихвата неколико основних полазишта архетипске критике, плодове истраживања и тумачења књижевности канадског теолога и теоретичара Нортропа Фраја. У есеју *Очи које све више виде*, написаном скоро тридесет година после обимне студије о Вилијаму Блејку (1947), и двадесет година после чувене *Анаџомије криптике* (1957), Фрај истиче следеће: „Чудно би било превиђати могућност да су уметности, укључујући књижевност, оно што се заправо одувек сматрало да јесу – технике медитације, могући начини да се ментални процеси негују, усмеравају и сређују уз помоћ симбола а не концепта.“¹ Варирајући Фрајеву идеју да је уметничко дело мандала², форма која позива на медитацију, Сузан Сонтаг још једноставније каже да је једним својим делом уметност техника за усмеравање пажње, техника која учи вештини будности³.

У завршној слици свог романа *Невидљиви градови*, италијански писац Итало Калвино на веома директан начин саопштава зашто је будност о којој Фрај и Сонтаг говоре потребна, зашто је умеће обраћања и неговања пажње, умеће претварања гледања у сагледавање, од свих умећа најбитније. Калвинов јунак Марко Поло, путник и истраживач, и по тој својој одлици потенцијални уметник, каже Кублај Кану, владару коме по наређењу прича о својим путовањима и причајући уобличава и открива смисао сопственог искуства: „Пакао

¹ Northrop Frye: *Spiritus Mundi, Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington, London 1976, стр. 117.

² *Исиџо*. Додатно објашњење овакве употребе појма *мандала* може се наћи у књизи *The Power of Myth* (New York, Doubleday 1988), у којој је Бети Су Флауерс (Betti Sue Flowers) приредила разговоре између Џозеф Кембела (Joseph Campbell) и новинара Бил Мојерса (Bill Moyers), вођене 1985-86. године. На страни 216., Кембел каже: „Мандала је санскритска реч за круг, али круг који је координиран или симболично склопљен тако да дочарава смисао космичког поретка. Кад стварате мандале ви покушавате да координирате свој лични круг са универзалним кругом. У Будистичкој мандали, на пример, у центру круга је божанство као извор моћи, извор просветљења. Слике на периферији круга су манифестације или својства тог божанског исијавања. Правећи своју мандалу ви цртате круг у оквиру којег размишљате о разним системима импулса који вас покрећу, о разним системима вредности у вашем животу. Слажете их у оквиру круга покушавајући да откријете где је ваш центар. Прављење мандале је духовна вежба којом се расејани елементи живота поново доводе у везу, којом се налази центар, доводи у ред унутрашње биће. То је покушај да се унутрашњи круг повеже и доведе у склад са универзалним...Тибетански монаси вежбају прављење цртежа од песка помоћу којих желе да прикажу моћ духовних сила које делују у нашим животима... Слике помажу да се поистоветимо са симболички приказаним силама.“

³ Susan Sontag: *The Aesthetics of Silence*, у *Susan Sontag Reader*, Penguin Books, London 1982, стр. 188.

живих није нешто што ће тек бити: ако га има, онда је он већ ту, пакао у којем свакодневно живимо, који стварамо самим тим што смо заједно. Постоје два начина да се избегне патња у њему. Први начин је лак и многима доступан: прихватиш пакао и постанеш део њега до те мере да га више и не примећујеш. Други је ризичан и захтева сталну будност и опрез, захтева да тражиш и научиш да препознаш ко и шта у паклу није из пакла, да онда учиниш све да они опстану, да њима даш простора”.⁴

Дела о којима ће бити речи представљају са оваквим циљем сачињене мандале. Када се чин медитације над њима обави, она откривају јасно поимање савременог пакла, приказују заустављену и изопачену креативност, блокирани развој, обесмишљено бивствовање у времену. Добро одабраним потезима којима су конституисане, ове мандале непрестано изоштаравају фокус над проблемом ка којем је пажња усмерена, па постаје јасно не само ко у паклу није из пакла већ и који су путеви који воде до чистишта и како се изгубљени смисао и креативност могу повратити.

Сва књижевност (заправо, по Фрају, сама људска цивилизација) проистиче из жеље за апсолутно креативним, осмишљеним животом. У процесу развоја, људске заједнице кроје из својих животних искустава снове будућности, визије истински задовољавајућег живота које Фрај назива апокалиптичним. Оне су достижене, верује се, истицањем и подстицањем позитивних и покретачких животних ставова. Са све јаснијом сликом онога што је пожељно, све се јасније сагледава и одбацује оно што је штетно, демонско, што и физички и културни опстанак заједница може да доведе у опасност. Визије апокалиптичног и демонског, раја и пакла, постају етичке окоснице идентитета једне заједнице, постају религије, светиње без којих је духовни опстанак немогућ. Уметност се бави апокалиптичним сновима заједница у којима настаје тако што прати и проучава однос животне праксе према визијама и сновима који се званично прокламују. Снови се сањају али и изневеравају, па је, по Фрају, уметност Запада тренутно по други пут у фази коју је он назвао ироничном⁵, јер бележи стравичан раскорак између првобитно прокламованих снова и идеала западне цивилизације и остварене животне праксе.

Издаја идеала о којој је реч постаје видна када се савремено стање упореди са оригиналом, са апокалиптичном визијом забележеном у светим списима који је требало да развој заједнице инспиришу и регулишу. У случају западне цивилизације, оригинал у односу на који

⁴ Italo Calvino: *Invisible Cities*, translated from the Italian by William Weaver, Pan Books Ltd., London 1979, стр. 126-27.

⁵ Види Northrop Frye: *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1947.

се степен одступања и фалсификовања стварности може одмерити представља Библија⁶. У мандали уметничких остварења Чехова, Баркера и Кустурице постаје видно како и зашто из јудео-хришћанских корена западне цивилизације ниче један изневерени и осакаћени живот који се у стално новим варијантама намеће као прави; како се свест о почињеној велеиздаји рађа; које су околности под којима је откровење истине и свргавање лажи, ослобађање од обмане и од обмањивача могуће увек. Па и данас.

По много чему Чехов је далеко занимљивији писац него што се по уобичајеним њему упућиваним похвалама може закључити. Његова дела садрже не само трагичну визију ћорсокака до којег је хришћанска цивилизација доспела, већ и интуитивне архетипске слике у контрасту са којим се то стање управо и препознаје као дубоко трагично, а потом и излечиво. Да је Чехов неким случајем наш савременик, неко ко се свесно бави антропологијом, чита Фрејзера, Грејвса, Тед Хјуза⁷, а данас већ и многе друге, ствар би била једноставнија. Овако, пред нама су дела која нису вођена ерудицијом већ интуицијом, визијом, спознајом артикулисаном кроз поетске слике; са драмама које су мапе најдубљих сећања, осећања и доживљаја, иако на први поглед остају верне сценском реализму времена у коме су настале.

У *Ујка Вањи* мапа патријархалног света приказана је кроз позиције три главна мушка лика: Александра Серебрјакова, Ивана Војницког и Михаила Астрова. Серебрјаков је професор, интелектуалац, човек Логоса, човек чија се реч слуша, следи, преводи. Све је подређено њему. Само је он, у односу на остале мушкарце у драми, и муж, и отац, и професионално признат и прослављен. Астров, провинцијски доктор, није члан породице већ кућни пријатељ, љубитељ природе, картограф и чувар шума. Вања је по женској линији везан за Серебрјакова и чувар је сестриног имања који је Серебрјаков, у име малолетне ћерке, после женине смрти наследио. Само Вања, у тренутку који је Чехов одабрао да обухвати својом драмом, схвата до које мере је слушати и следити Серебрјакова погибелно: као што је град (којем, како сам инсистира, Серебрјаков припада) одвојен од села, и урбана цивилизација њиме оличена од првобитне природне баште која је свима била божји дар и први дом, тако је његова реч одвојена од морала, његов интелект од одговорног и саосећајног поимања живота, његова нарцисоидна умишљеност од креативне љубави према жени. Вања схвата да живећи живот посвећен

⁶ Види Northrop Frye: *The Great Code, The Bible and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London 1982.

⁷ James Frazer: *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, Macmillan, London 1922; Robert Graves: *The White Goddess, A Historical Grammar of Poetic Myth*, Faber, London 1948; Ted Hughes: *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Faber, London 1992.

Серебрјакову заправо уопште није живео, нити да животом вреди назвати битисање жена чија је судбина, по законима патријархата, формално и нераскидиво потчињена професоровој вољи и препуштена његовој бризи.

Сукоб Вање и Серебрјакова достиже врхунац у тренутку када професор саопштава своју намеру да прода имање. Он жели да раскине своју везу са провинцијом (и природом) коју не подноси – на почетку комада, иако је изузетно спарно и топло, он се такорећи пуном зимском опремом брани од отворенијег додира са природним стањем које га окружује. Живот и рад који намеће природа он бескрупулозно искоришћава као извор прихода за свој узвишени градски живот; при том их нимало не цени, не познаје и не уважава. У конфликту који се одвија, Вања је на страни жена које воли – покојне сестре, сестричине Соње (којој је ујак, ујка Вања из наслова) и Јелене. Све оне формално припадају професору, и пропадају у формалној вези са њим, док је Вањина везаност за њих суштинска, крвна, креативна. Он осећа потребу за њима, и обавезу према њима, зато што су активни и незаменљиви партнери у његовој концепцији смисаоног и задовољавајућег живота, а не, као за Серебрјакова, пуке пратиље и служавке искључиво мушке интелектуалне креативности коју су учене да обожавају. Иако је професор већ у пензији (и поредак који он симболично представља зрео не само за смену већ и за радикалну промену), иако његова млада жена Јелена сасвим очигледно, као и Вања, зна да је њена удаја плод заблуде и кобна грешка, да јој је сваки облик креативности ускраћен и сама душа угрожена (она чак и свира само када јој професор то допусти), снаге и смелости за преступ, прелаз преко границе противживотних закона и обичаја нема. Зато нема ни апокалипсе у њиховим животима. Вањина побуна остаје недовршена, покушај убиства Серебрјакова неуспешан, савет Јелени да почне истински живот са неким другим неуслешен. Драма се завршава онако како је и почела: ништа се није променило у животу њених јунака, нико из пакла није изашао, али је Чеховљева мандала учинила своје: учинила јасним да је мали сеоски посед у Русији, као и свако друго место и време у којем се неслободно и некреативно живи – пакао; да је излаз могућ само ако се стање препозна, и именују они који су у паклу али не и из пакла, и не за пакао. Дакле, ујка Вања.

Веза Чехова са Грејвсом могла би већ бити очигледна и онима који нису читали *Белу богињу* или *Хебрејске митове* већ Грејвса знају само као аутора *Грчких митова*. Већ у тој чудној компилацији, где је забележена не једна варијанта сваког од познатих грчких митова, већ све верзије које су преко литературе и предања Грејвсу биле доступне, Грејвсова животна мисија је јасна: да покаже како се кроз верзије митова открива процес којим је матријархално виђење света замењено патријархалним, супротним системом вредности, и како су

трагови матријархалног наслеђа систематски брисани из културне историје запада. По Грејвсу, обожавање природе и природом инспирисане и природи окренуте креативности, одређивали су мушкарцу, у међуљудским односима матријархата, место сина и љубавника велике тројне богиње. Сви циклуси живота, рађање, љубавна зрелост, смрт, одвијали су се, по том предању, у окриљу природе, изван чије пуноће и целовитости никакве трансценденције, ничега узвишенијег није могло бити. Космичка креативност и целовитост била је отеловљена у жени. Она је, сасвим очигледно, ту креативност рађањем преносила својој деци: и синови и кћери мајке природе одрастали су да у креативној љубави буду равноправни, да проживе свој живот и поново се врате извору, мајци, бесмртним метаморфозама њене креативне енергије.

Јудеохришћанска традиција је наставила патријархалну ревизију овог првобитног става коју су грчки освајачи Медитерана започели, па Чеховљева драма само бележи докле се у окретању против природе и жене, у име мушке, по божјем узору неговане интелигенције, стигло. Овакво тумачење не искључује значај историјских реалности Русије Чеховљевог доба са којима се у драмама сусрећемо, већ их само ставља у шири контекст, сагледава их као специфичне манифестације и варијанте једне, за подручје западне цивилизације, јединствене и много старије приче. Сукоб Вање и Сребрјакова транспозиција је сукоба Антеја и Херкула⁸, древне симболичне борбе синова мајке земље, са синовима нових освајачких небеских богова. Први су, као Антеј, баштовани и чувари земаљских вртова, јунаци чија се снага обнављала додиром са тлом, са мајком земљом. Други су синови врховног бога громовника, оца у чије име делају, и којем се после смрти успећем враћају⁹. Вања је из линије јунака који се боре да се

⁸ Шејмис Хини (Seamus Heaney), добитник Нобелове награде за књижевности 1995. године, укључио је у своју збирку песама *Seeing Things*, Faber & Faber, London 1991, поред песме посвећене Тед Хјузу (*Casting and Gathering*) и песме *The Golden Bough*, песму *Hercules and Antaeus*. О његовом дубоком промишљању митова западне цивилизације сведочи и драма *The Cure at Troy (A version of Sophocle's Philoctetes)*, објављене 1990. године.

⁹ Роберт Грејвс у књизи *Грчки митови* (Нолит, Београд 1969), у одељку 145, *Ајоџеози о Хераклу* (параграфи ф-г) овако описује Хераклову смрт: „...он простре своју лављу кожу на зидану на врху ломаче и леже; своју батину стави под главу уместо јастука. Изгледао је ведар и раздраган као гост окружен пехарима пуним вина. Изненада из неба пуче гром и у трен претвори ломачу у хрпу пепела. ...Гром беше однео са собом Хераклов бесмртни део. Херакле више није личио на Алкимену (своју мајку) већ као змија која свуче кошуљицу, појави се у свом сјају свог божанског оца. Облак га прихвати и сакри од погледа његових другова. Уз грмљавину Зеус га доведе на небо у својим четворопрежним колима: ту га Атена узе за руку и свечано упозна са осталим божанствима.”

наслеђе мајке не изгуби, не отуђи, не обезвреди превођењем у неки други, оригиналу потпуно туђ систем вредности (стан у граду, викендица у Финској о којима Сребрјаков говори). Његова борба, која се одвија у уском породичном кругу, присуством и интересима доктора Астрова добија додатну димензију, постаје део шире слике. Везе са наслеђем мајки кидају се на свим нивоима. Као што је Соња у опасности да изгуби оно што јој природно по мајци припада, јер отац жели све да приграби и злоупотреби, тако и читава поколења, напредовањем цивилизације која изазива колосалну еколошку катастрофу, губе наслеђе које им од мајке природе припада. Чехов ствара лик Астрова да би могао да повуче ове паралеле, да би преко мапа које бележе одумирање природе, а које један сеоски лекар црта и сакупља, указао на дубље корене нестајања здравог и креативног живота од којег његови јунаци пате.

Додатна важна тачка у мандали *Ујка Вање*, која указује на озбиљност и дубину проблема којим се Чехов бави, јесте Јелена Андрејевна. Лена као Јелена Тројанска, и извор исто толико много сукоба. Она је Сребрјакову друга жена, не она прва и оригинална која има земљу, која рађа дете, и која по Чеховљевом симболичном поимању ситуације нужно умире, већ њена замена, произведени и однеговани сурогат, рођена и школована у граду, припремљена да одигра своју декоративну, споредну и јалову, и на крају деструктивну улогу у цивилизацији. Само Вања зна да је она првобитна богиња, али она сама у себи свој креативни потенцијал не може да препозна нити да пробуди. На архетипском нивоу, где Чехов, користећи слике из живота царске Русије, интуитивно заправо прича причу о самој суштини патријархалне цивилизације, његова дела се неминовно спајају и преплићу са Шекспиром, највећим интуитивним архетипским уметником. Као што је у свим Чеховљевим драмама судбина шума, вишњика, или старих породичних стабала (као у *Три сестре*) централна, и за ову врсту архетипске анализе веома важна, тако су одједи Шекспира (и то првенствено *Хамлеџа*, чији главни јунак очајава над светом који је постао неоплевлени врт где је коров, где биље отровно и ружно сасвим овладало) свеprisутни, не само када се појављују у директним цитатима као у *Галебу*, већ и када су дубоко и суптилно уткани у дело као у *Ујка Вањи*. Кад Чехов, и Хамлет, спознају дубину поремећаја у систему вредности своје средине, када схвате да свеукупни животни потенцијали добијају погрешно усмерење и везују се за погрешан центар (за лажног краља, за некреативног, деструктивног старца) они разумљиво могу само да узвикну: неће више бити (оваких) бракова! У *Ујка Вањи* то се односи на Сребрјакове женидбе које су у драми приказане и директно и индиректно проучене. Иако се оне сматрају нормалним и друштвено сасвим прихватљивим, само Вања (као Хамлет, у сличној ситуацији) раскринкава њихову

изопаченост и деструктивност. Пошто су сви, као у *Хамлејџу*, контаминирани општим болесним погледом на свет, или са својим спознајама стања ствари касне па су у временским оквирима драме неизлечиви, Чеховљеви јунаци – и цивилизација која их је до трагедије њихових промашених живота довела – бивају кажњени. Венчања неће бити пошто нису разрешили своје судбине и нису искорачили из свог пакла, наши представници у Чеховљевој драми остају сами, распарени, неделотворни: и Вања који због тога пати, и Астров који више никога не може да воли; и Јелена, вољена али духовно умртвљена и јалова; и Соња – невољена али способна да воли и осуђена да се те своје способности одрекне.

Као и све о чему је до сада било речи, и бављење Јеленом Андрејевном у *Ујка Вањи* је суптилније и сложеније доживљено и показано него што рад, који жели да истакне до сада непримећене одлике Чеховљевих драма, може да одвоји времена и покаже. Чињеница да, као и Хамлетова мајка, Јелена не жели да чује Вању и одбија да до краја схвати надлични, симболични значај свог погрешног брака, као и чињеница да, иако нема своју децу, она покушава на часак да са Соњом успостави нежнији и солидарнији однос да би на крају ипак Соњину ствар издала и злоупотребила, ставља Јелену Андрејевну у ред бројних ликова изопачених мајки, жена које су под притиском патријархалне цивилизације претрпеле фундаменталне промене у својој природи, изгубиле креативни потенцијал у свим доменима свог бића. Када Шекспир (у Гертруди или Леди Магбет), Чехов (у Аркадини, Марији или Јелени), или Олби (у *Америчком сну*, *Малој Алиси*, или драми *Три високе жене*) стварају овакве ликове, они то не чине да би осудили женски род или негативно окарактерисали женску природу, већ да би осудили цивилизацију која такве промене изазива и подстиче, да би јавно и ритуално именовали кривце и ожалили трагедију која нас је задесила. Већ у *Ујка Вањи* постоје Олбијеве *Три високе жене*: тужне обогалење приказе некад моћне тројне богиње, изворишта свеколиког креативног постојања. Најстарија жена, Вањина мајка Марија Васиљевна, у потпуности је опчињена Серебрјаковим, заслепљено лојална, фанатично решена да је само његов пут исправан. Над њом је патријархална индоктринација до краја успешно обављена. Процес је завршен и она је у својим убеђењима непоколебљива и непроменљива. Јелена Андрејевна представља централни лик управо зато што је, као чаробно привлачна и потенцијално сексуално моћна жена, стављена у само срце тог процеса, зато што његове негативне последице осећа, зато што је Чехов приморава да о томе у драми говори, и зато што је, за разлику од Марије, још увек у прилици да се одупре, да се побуни, да се по свом а не по туђем нахођењу мења.

Њена неспремност да то учини указује на судбину која чека најмлађу жену и жртву – Соњу. У *Хамлејџу* ситуација је слична: Гертруда

(као у *Ујка Вањи Марија*) представља коначни производ процеса чију монструозност Шекспир открива на примеру Офелије, у сценама 'одгоја' којем је она у дијалогу са братом и са оцем подвргнута. Хамлет је Шекспиров јунак јер представља тип човека који је по Шекспировом нахођењу постао апсолутно неопходан: тип човека који ће коначно, за своје лично добро а и за добробит читаве цивилизације, почети да се чуди и пита над понашањем своје мајке, и преко свега што се са њом дешава, над понашањем и природом света који треба да наследи и продужи. У том процесу Хамлет је трагични јунак јер види и зна мање од Шекспира, и мање од публике која читањем или праћењем представе сагледава целину драме а не само Хамлетов део увида. Тој публици Шекспир показује како се праве (а не рађају) Гертруде и Офелије¹⁰: жене лишене приватности, жене којима су забрањене личне љубави и осећања, жене приморане да глуме емоције које они који имају моћ над њиховим животима очекују, жене које морају бити спремне да са погребом данас, ако су интереси државе у питању, пођу на венчање сутра. Наравно, у осталим својим драмама Шекспир је показао безброј женских ликова који, за разлику од Гертруде, животом плаћају зато што категорично одбијају да се подвргну оваквом преобликовању, оваквој културној доради и финализацији женских природних способност и дарова. Шекспир је схватио и приказао све, а Чехов је триста година касније поседовао и исказао исту дубину поимања стања у којем се западна цивилизација налази, иако ју је, као Рус, читао са тачке веома удаљене од Шекспировог острва.

Занимљиво је осврнути се на утицај који су Шекспир и Чехов имали на Хауарда Баркера, савременог енглеског писца рођеног 1946. у Лондону, студента Сасекс универзитета који се првенствено интересовао за историју и који је од своје двадесет четврте године писац, подстакнут да се бави драмом и могућностима које је у тој уметности отворило стваралаштво Едварда Бонда. Године 1990. Баркер је објавио драму *Седам Лири: у њојрази за добром*, своју медитацију над Шекспировим *Краљем Лиром* на коју га је навело, како сам каже у Уводу драме, „једно значајно одсуство“¹¹ у Шекспировом комаду. Мајци је ускраћено постојање у *Краљу Лиру* па је он своју верзију написао да би разумео како је до тог одсуства дошло, и шта оно заправо значи. Године 1993. написао је и своју верзију *Ујка Вање* под насловом (*Ујка*) *Вања*. Исте године појавила су се и његова изузетно занимљива и провокативна размишљања о драми, у другом, проширеном

¹⁰ Исти процес открива Хенри Џејмс у роману *Портрети једне даме*, у судбинама три жене (мадам Мерл, Изабел Арчер и Пенси) над којима Гилберт Осмонд има поседничку моћ.

¹¹ Howard Barker: *Seven Lears: The Pursuit of the Good*, John Calder, London 1990, Introduction.

издању, под насловом *Арџументи за једно позоршиће*. У свим својим драмама Баркер на оригиналан начин оглашава своје интуиције о мањкавостима патријархалног поретка везаним за неспособност да се успостави прави, кооперативни а не репресивни однос према женском, као и своја критичка размишљања о улози коју уметност има како у стварању тако и у мењању дате ситуације. Само овакво полазиште, сам избор проблема над којим ће радити његова уметничка упитаност, чини га значајним савременим уметником. Критичари, они који су стигли да се позабаве овако сложеним, релативно скоро написаним текстом¹², уочавају оно што се аутор свим драмским средствима потрудио да учини очигледним. У почетној сцени, у извођењу ове драме у Копенхагену 1996, у оквиру манифестације **Копенхаген – културна престоница Европе**, сви ликови стоје окренути према бочним зидовима сцене на којима су, употребом расвете, пројектована врата, излази из јалових живота за којима они трагају, али који нису стварни, који за њих, сем као илузије, не постоје¹³. Баркер управо ту почиње да обликује своју реакцију на Чехова. Он не може да прихвати немоћ у којој Чехов оставља своје јунаке па их у верзији коју је сам написао његов Иван много успешније наводи на побуну, дозвољава да сви (укључујући и дадиљу Марину и Тељегина, који су и код Чехова само привидно споредни а у суштини веома важни ликови) доживе тренутак додира са својом изворном људском природом, са својим достојанством, својом снагом, својом самосталношћу. Побуна дотиче чак и такве наизглед неважне детаље као што су имена којима се ликови међусобно ословљавају. Вања одбија да буде појмљен као ујка (због тога заграде којима се од свог оригинала у Чехову већ у наслову нове верзије ограђује), или ословљен као Вања: он захтева своје пуно име, он жели да зна шта би то бити Иван могло да значи. Вера у ослобађање проверава се вером у море које се појављује када зид који затвара њихов скучени свет пада, и са друге стране чују се и виде таласи. Баркерова драма прати тренутак буђења Чеховљевих јунака, њихов радосни први укус слободе који им је у Чеховљевој драми ускраћен, али такође мотри и проверава колико дуго могу издржати

¹² На пример, Amanda Price, у уводу у другог издања Баркерове књиге *Arguments for a Theatre*, Manchester University Press, Manchester 1993, стр. 11-12.

¹³ Дрamu, која је у Енглеској први пут приказана априла 1996, у Копенхагену је, новембра 1996, извела британска позоришна трупa Wrestling School. Сценско решење, са којим Баркеров комад веома ефектно почиње, већ је употребљено јануара 1988. у завршној сцени драме *Ништа светио* (*Nothing Sacred*), заснованој на делу *Очеви и деца* Ивана Тургенјева, коју је написао канадски писац, Баркеров вршњак, Џорџ Вокер (George F. Walker). Дрamu је у Торонту извела Center Stage Company. Фотографија тог сценског решења може се видети у књизи George F. Walker: *Nothing Sacred*, The Coach House Press, Toronto 1988, стр. 98.

пре него што им вера, виталност, и самосталност ишчиле и бекство од слободе започне.

Баркерово наслуђивање архетипских проблема и у себи и у Чехову је веома занимљиво и још увек у процесу. Рецимо, нужност побуне против лажног патријарха Серебрјакова проширује се и на побуну против његовог творца Чехова. Баркер сматра, и то драматизује кључним дијалогом између Чехова и Ивана, да је писац због своје личне емоционалне капитулације поставио непремостиве развојне баријере својим ликовима. Због личне немоћи и неспособности, сматра Баркер, Чехов уметност није користио да у другима ослободи енергију за нови живот. У том погледу види се да је Баркер остао, ако не ученик Едварда Бонда, онда неко ко, због афинитета који је рано запазио, иде својим путем који се са Бондовим поклапа¹⁴. Бонд је у драми *Бинго!* на сличан начин 'прозвао' Шекспира, чак га и на самоубиство осудио у тренутку када га приморава да схвати да ништа у духу онога што је написао као човек, у животу, није урадио. Баркер је, с друге стране, своју драму написао зато што је очекивао да Чехов, уметник, каже и види више него што је Чехов, човек, објективно био у стању да уради. Баркер верује да је баш зато што добро познаје своје границе, уметник способан да, не изашавши сам из њих, другима отвори покоја врата.

Баркерова драма, медитирајући над Чеховљевим оригиналом, преиспитује до које границе је сам уметник контаминиран и условљен цивилизацијом коју критикује, као и каква врста доследности и поклапања треба да постоји између ауторове животне праксе и оне назначене или прокламоване преко дела. Питање које је за ток ове анализе битно, међутим, дотиче се самог Баркера: ако је он Вању ослободио од старих Чеховљевих граница, које је нове границе он сам, Баркер, новом Ивану поставио? Ту се неминовно стиже до убиства Јелене Андрејевне, које претходи Ивановом изласку из Чеховљевог пакла настањеног оним који су се са паклом толико сродили да га више као пакао и не препознају. Зашто је, и да ли је то било драмски неминовно? Шта убиство Јелене заправо значи?

Одлука да Јеленино убиство постане саставни део драме представља Баркеров најрадикалнији и најпроблематичнији ревизионистички акт у односу на Чехова. Тај чин баца сумњу на смисао Ивановог ослобођења и намеће захтев да се појасни природа револуције у којој

¹⁴ Олег Керенски (Oleg Kerensky) цитира у својој књизи *The New British Drama, Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter* (Hamish Hamilton, London 1977), на страни 226, Баркерову изјаву да је, као двадесетдогодишњак, после представе Бондовога комада *Спасени*, закључио да би такву драму сам могао боље написати, али да га је комад охрабрио у уверењу да је могуће писати сасвим природно о сопственом окружењу, користећи аутентични говор дате средине.

Иван свргава Логос (убија Сребрјакова) зато што је у име чисте мушке духовности и интелектуалне креативности блокирао и злоупотребљавао креативни Ерос жена, да би се онда сам поново одрекао жене и њеног ероса (убио Јелену коју воли и која воли њега) да би се докопао неког другог новог живота. При том нема индикација у драми да у ауторовој визији оваквог Ивановог искорака има ироније.

Постоји неколико тумачења која се намећу у медитацији над овако склопљеном Баркеровом мандалом. Једно тумачење би било да Јелена, која насупрот Чеховљевој, код Баркера једина потпуно, до краја, и без компромиса и повратка у старо стање, доживљава препород, присваја своју претходно отуђену природу, постаје елементарно моћна Велика богиња – плаши и угрожава Ивана. Он у њој више не види партнера већ надмоћног ривала чија креативност далеко надмашује његову. Јелена му даје пиштољ да би сам извршио самоубиство и спречио сопствену капитулацију и повратак у пакао. Иван га, међутим, користи против ње. Ако је тако, онда он и поред побуне против очева остаје њихов идеолошки син. Он не успева ни да наслути ни да докучи ону другу матријархалну идеологију којом је био вођен, којој је несвесно био одан и за коју се борио Чеховљев Вања. У том погледу, Иваново ограничење је Баркерово, јер Баркер, испоставља се, није нимало способнији од Чехова, којег је сам створио, да замисли нешто истински и радикално друго, у односу на патријархални поглед на свет у којем смо били, или још увек јесмо заточени. Оригиналност Чехова, и његову критику патријархата изнесену преко сложеног одређења израђеног за лик ујка Вање, Баркер није до краја прочитао ни разумео. Врата кроз која његов Иван излази, иако нису само варка пројектована игром светлости као на почетку драме, нису увод у други живот.

Друга могућа медитација могла би видети Ивана као јунака кога не мотивише мушки страх од женске виталности и креативности већ жеља за истинским рађањем, одвајањем и ослобађањем од свих оних (правих и симболичних очева и мајки) од којих је до тада пасивно при-
мао знање и просветљење, да би могао самостално и без тугора са

⁵ Слична структурална ситуација, где се главни јунак, у потрази за сопственим испуњењем, окреће од жене и биолошке креативности са њом, налази се у Шоовим драмама *Пиџмалион*, *Дон Жуан у њаклу* и *Човек и надчовек*. Пакао и рај, као стања духа и свести, нарочито у *Дон Жуану* бриљантно су промишљени.

За разлику од оваквих ставова, Џејмс Џојс, у *Поријетју уметника у младости*, ствара јунака који не жели да буде 'спасен', и не жели успеће на неко институционализовано патријархално небо, већ се свесно одлучује да падне (зове се Дедалус, а могао је бити и Прометеј, и Луцифер) у живот, искушења, грешке, на који га инспирише девојка на морској обали, оличење живота којем он упућује своје екстатично „Да!“

својим животом да се сретне¹⁵. У том погледу, и сама Јелена довољно га воли да учествује у његовом ослобођењу и даје му пиштољ знајући да је њена мисија завршена, да се у кући која срца слама, како је Чеховљеве виле доживљавао Шо, одиграло све што је могло послужити као обука и радно искуство, да је нови човек Иван створен и да његов нови живот треба да почне.

Окренути приступ „да је Чехов могао, он би...” против самог Баркера не би довело до неких посебних резултата, јер, како је сам више пута наглашавао у својим есејистичким размишљањима о позоришту, он не нуди одговоре, већ поставља потребна питања, проблематизује ствари којима прилазимо са неоправданом лежерношћу и небригом. Тако је и у драми инспирисаној Шекспировим *Лиром*, однос према женама и женском такође изузетно сложен и проблематичан јер заправо представља и у самом животу кључни проблем западне цивилизације. У том погледу Баркерове драме, свакако не само мандале инспирисане Шекспиром и Чеховом, представљају позив на корисне и неисцрпне медитације о томе ко смо, одакле долазимо, у каквом свету живимо, куда и каквом свету идемо.

Напокон Кустурица. Или Душан Ковачевић, драмски писац изузетног архетипског сензибилитета по чијим су сценаријима снимљени неки од најбољих новијих југословенских филмова. Са делима о којима је до сада било речи њихов заједнички *Underground* има бројне структуралне сличности. Као Чеховљеве драме филм је на први поглед сасвим локално специфичан, али већ у првим тренуцима постаје јасно да историјске догађаје користи само као видљиве илустрације и доказни материјал за откривање трајно присутних трагичних процеса западне цивилизације у чијим се оквирима наша национална несрећа одвија само као једна новија епизода, у поређењу са ефектима постигнутим у Аушвицу и Хирошими, чак прилично неспектакуларна и незанимљива. Али, пре него што можда, као и многи други, нестанемо у напретку западне цивилизације, наша прича, и преко наше приче та друга дубља, архетипска прича, вреди да се (филмски) исприча. Можда и разуме и можда спасе заборав. Можда спасе друге од нестајања.

Пошто су давно и такорећи без трага нестала времена када се живот одмеравао према женском тројству, према идеалима које је оличавала тројна богиња мајка, одговорност за свет који данас затичемо око себе припада активним и моћним припадницима победничке идеологије: онима који деци по рођењу дају своје име, који их обликују по свом моралном лику, инспиришу својим веровањима и вредностима, распоређују на задатке и мотивишу ка циљевима над којим председавају владари и државници, а над свима њима њихов узор и родоначелник, хришћански отац, Бог. Шта значи слика изврнутог

распећа која се појављује пред сам крај Кустуричиног филма: да трагедије ратова које је интелигентно довео у везу настају зато што је хришћанска вера изневерена, или, да је само хришћанство, поготово његова званична политичка верзија, извртање и изопачење једног старијег, другачијег и хуманијег погледа на свет? Лепота и зрелост Кустуричиног филма лежи управо у чињеници да мандала коју је створио подстиче све ове, а и многе друге медитације.

Кустуричин филм се више и директније од Чехова и Баркера упушта у критички дијалог са патријархалним хришћанским наслеђем на којем још увек почива свакидашњи живот насушни у оквиру западне цивилизације. При том он то чини користећи хумор, али и стварајући филм који је не само смешан већ и у најдубљем смислу комичан. За разлику од Чехова и Баркера, који на први поглед имају велике тешкоће да виде излаз из ситуације у којој се цивилизација заглабила, Кустурица успева да јасно и врло ефектно сценски постави своје схватање узрока њене деструктивности, и да искористи своју свест о ироничном паду Запада да разумевањем које иронија омогућава раскрчи и учини видним пут који води до изласка из грешки и заблуда, и који допире до поновног радосног потврђивања живота који јесте комедија и којим се његов филм завршава.

Ако је суштина комедије најбоље видљива у Дантеовој *Божанственој комедији*, зато што то дело садржи визију успешног проласка кроз пакао и чистиште и долазак до жељеног раја потпуно осмишљеног и позитивног постојања, онда је с правом Чехов тврдио да су његове ни мало смешне драме, комедије. Он је сматрао да је успешно у својим делима показао да је могућ излазак из пакла у који се обесмишљени провинцијски живот за искорењене људе претворио. *Галеба*, иако се Костја убија, он сматра комедијом, јер Нина има храбрости да оде, и да ван зачараног круга Аркадине и Тригорина (у којем је сваки раст и развој заустављен) буде сама, буде своја, креативно несрећна али и сваким даном све јача. И Баркерова драма (*Ујка Вања*) плод је уметности која, како сам Баркер у уводној белешци за свој текст каже, жели да искористи свој потенцијал да херојски покаже пут који води до отворених врата. Врата на Сартровом паклу се такође отварају¹⁶, и многе друге савремене верзије пакла постоје само да би се испоставило да излаз увек постоји. Ипак, међу многобројним таквим комедијама, примереним крају веома трагичног миленијума, само крај романа

¹⁶ Види драму Жан-Пол Сартра, *Huis Clos* (1945).

*Бели хоџел*¹⁷ поседује дубоку хуманост и лепоту завршнице филма *Underground*.

А сад о самом филму. Мапа мушке психе приказана је у филму од самог почетка кроз три главна лика: Марка, Ивана и Петра. Марко је човек Логоса: интелектуалац и песник који током филма постаје политичар. Његов брат Иван муца и чувар је Зоолошког врта, чувар оно мало наслеђа које нам је од првобитне рајске баште, и првобитне хармоније са природом остало. Он муца јер има отпор према речима које нису довољне да изразе његову праву природу: он је човек душе и осећања, а не интелекта, једини који разуме говор животиња и пошто је човек који воли све што је живо, једини који плаче када Београд бомбардују и када види како људи безразложно сеју смрт, прихватају разарање као своју другу природу, користе насиље као потребу и правило међусобних односа. Трећи конститутивни елемент, трећи потенцијал, представља Петар. Он је сирова природна енергија, бандераш, неуништив чак и на електричној столици јер, као струја, представља елементарну виталност и моћ. Сирове емоције и сирову енергију, међутим, треба да уобличи реч, да их усмери и осмисли, да им подари људски идентитет, осмисливши их, да их по узору на Божју реч, створи. И Иван и Петар траже у Марку такво довршење, сматрају га вођом који ће их кроз живот на прави начин упутити. Но, као што је реч Божја забележена у Библији, могла остати творачка, у виду поезије, а не постати уништитељска, претворивши се у догму, тако и дар речитости који поседује Марко носи у себи исту слободу и исте опасности. Кључ пада западне логоцентричне цивилизације лежи управо у злоупотреби речи. Уместо да буде инструмент људске истине, она постаје инструмент манипулације из које се рађа стравични свет лажи у којем живимо¹⁸. Марко доживљава свој успон зато што израбљује и обмањује друге, зато што најлепше лаже.

У потенцијалима женске психе у оквиру филма (а и западне цивилизације) дешава се исти дегенеративни процес. Марка је прва жена оставила и он углавном у првом делу филма време проводи са курвама.

¹⁷ D.M. Thomas: *The White Hotel*, Penguin, London 1981; за *Underground* је важно нарочито шесто поглавље „The Camp”, где се сви преминули, а не само они који су управо погинули у Бабјем јару, налазе у прихватилишту у којем се, у име мајки (главна јунакиња се у овом свету евидентира под мајчиним презименом) њихово исцељење одвија и њихов нови, други живот почиње. И роман и филм Нортроп Фрај би протумачио као дела која у себи носе интуицију да је, после ироничне фазе (спознаје издаје коју је цивилизација починила), све спремно за регенерацију, за следећи сан, за следећу визију човека достојног, хуманог живота.

¹⁸ Схвативши да чак ни Орвелова књига 1984 није била довољно јасно откровење до које мере лажи владају нашим животима, Американац Вилијам Лат (William Lut), написао је своју верзију *Doublespeak: How Government, Business, Advertisers and Others Use Language to Decieve You*, Harper Perennial, New York 1990.

За разлику од њега кум Петар 'Црни' је конвенционално ожењен домаћицом, а истински опчињен глумицом. Наравно, он нема никакве свести о томе да се његов живот одвија по неким системским поделама. Ипак гледалац види патријархални закон на делу: традицијом одређена улога супруге-мајке-домаћице женама примораним да је играју одузима сваку узбудљивост и привлачност. Систем тако производи додатне несреће јер наводи мушкарце на прелјубу и, због захтева да се патријархални 'ред' по сваку цену одржи – на лаж и лицемерје. За разлику од домаћица, које бивају кажњене и одбачене када стереотипи које су мушкарци створили и наметнули у њима произведу непријатне промене, неодољиву привлачност за мушкарце имају жене глумице, које привидно измичу традиционалном стереотипу и имају слободу мноштва улога. Али, као што Марко изневерава потенцијал који у себи носи реч, када уместо истине одлучи да речи стави у службу лажи, тако и Наталија изневерава потенцијал глуме јер га не користи да открије женској природи истински најпогодније улоге, већ да глумачком обманом и манипулацијом задовољи своје преке, и не баш тако преке потребе. Иако су сви мушкарци залубљени у њу (нарочито Петар, који је њен ујка Вања) она воли и удаје се за Марка, човека који најлепше лаже. Када се мушке и женске лажи удруже, настаје свет добро познат, нарочито преко масовних медија. У видном пољу и центру пажње су политичари, обмањивачи, људи лажног, некреативног логоса. Све друге одлике људске природе бивају деградирани и постају невидљиве, заробљене код Чехова у некој провинцијској забити, сатеране код Кустурице у подрум, „underground”. То је свет лажи који библијска апокалипса, страшни суд, раскринкава и замењује откровењем света и живота који су прави.

Виртуозност Кустуричиног филма очитује се и у неким минималним потезима којима он успева да постигне максималне ефекте. Такав је случај са сценама о стварању домаћих политичара које су стављене у контекст сличних догађања са стране, да би се сам механизам функционисања политике лишио локалних обележја и, огољен, достигао архетипску јасноћу. Ређају се слике нацистичких вођа међу народом, Тита међу народом, Марка међу народом; слике целе светске политичке елите (углавном сачињене од бивших нациста, бивших империјалиста, или геноцидних вођа награђених Нобеловим наградама за мир) на погребу себи сличном; слике двадесетог века које најжалост представљају слике и свих претходних векова.

Но, у филму архетипски приказана наша национална ситуација није трагична. Мада на површини влада лаж, као и другде (политичари, бивши продати песници/рецитатори), национални потенцијал, иако, злоупотребљен и сатеран у невидљивост подземног склоништа, ипак остаје нетакнут и сачуван. У нашем подруму чека Петрова огромна сирова енергија и Иванова емоционалност верна природном.

Када Иван тражећи свог мајмуна лута интернационалним подземљем, наша се ситуација, у компаративном смислу, поново показује као релативно повољнија. Код других народа разлика између видљивог и невидљивог дела идентитета, између површине и дубине, такорећи више и не постоји: исти криминал циркулише свим расположивим каналима. Код нас, уместо да се баве трговином дроге, људима, оружјем, осујећени подземни Адами, баштовани и чувари зоо парка, узгајају и праве шта могу – печурковачу говнарушу, животиње, ручно израђене пушке и тенк за ослободилачки рат.

Наравно, царевини лажи мора доћи крај, и све обмане морају бити откривене, али до апокалиптичног расплета долази тек када се два брата, Марко и Иван суоче, и када се срце одрекне главе која га је обманула, злоупотребила, издала. Иван покушава да убије Марка (лажни и издајнички део идентитета) да би патријархалној логоцентричности дошао крај и другачије се вредновање и коришћење људских способности можда устолочило.

Када овај филм, слично Шекспировим или Чеховљевим делима, покаже све што се Југославији и цивилизацији чији је она део десило, кроз воду чистилишта уништавани, али у суштини неуништиви природни потенцијал народа поново израђа. Међутим, поновни улазак у живот није само пуко понављање претходног. Филм *Underground* жели да има дејство апокалипсе, да помогне откривање правог лица свих ствари. У ново устоличеном старом и увек новом свету свако, после откривења, заузима место које му истински припада.

Као и код Шекспира и Чехова, и у Кустурицином и Ковачевићевом филму све је много сложеније него што оваква кратка компаративна анализа може да прикаже. Посебно, као и код Чехова и Баркера, главни женски лик у филму, глумица Наталија, вољена и жељена баш као и Јелена Андрејевна. Један од најупечатљивијих и најозбиљнијих тренутака у филму представља сцена када Марко директно захтева од ње да таленат који је годинама усавршавала лажући за себе, овога пута употреби лажући за њега, по његовом диктату и сценарију. Поново су одједи сличних сцена са Шекспировом Офелијом близу, што чини да једна сасвим специфична епизода у домаћем филму добије шири контекст и постане важна зато што је део не само националне судбине и срамоте већ и шире цивилизацијске приче и трагедије.

На крају медитација над мандалама Чехова, Баркера и Кустурице, после свега што је речено о последицама које је логоцентрични патријархални систем оставио на живот ове планете, онако како су те макро катастрофе у својим микро световима и микро плановима откривала ова три врсна уметника, неке ствари су ипак остале недоречене. Могло је још бити речи о различитим методама којима су прибегавали да би постигли жељене ефекте. Чехов није морао да посеже за

фантастиком да би активирао дубинска препознавања и интегрисао искуство своје публике, што архетипска дубина драме *Три сестре* нарочито јасно показује. За разлику од њега, Баркер и Кустурица се, у складу са својим поетским, неподељеним поимањем стварности, сасвим лагодно и природно осећају и у рационалном и у фантастичном домену људског искуства, и користе оба да би и код других покренули процес исцељења, зацељења и нове интеграције. Још је могло бити много речи и о схватању комедије у пракси ових уметника, о њиховом виђењу улоге уметности у сложенем стању данашње цивилизације. Чињеница да је после свега што је речено још толико тога остало вредно пажње, само потврђује да права уметност покреће чин спознаје којем заправо нема краја.

Литература

- Barker, Howard: *(Uncle) Vanya in Collected Plays, Volume Two*, Calder Publications, Riverrun Press, Montreuil, London New York 1993.
- Seven Lears: The Pursuit of the Good & Golgo: Sermons on Pain and Priviledge*, John Calder & Riverrun Press, London, New York 1990.
- Blake, William: *Complete Writings with variant readings*, ed. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, London, Oxford, New York 1971.
- Calvino, Italo: *Invisible Cities*, Pan Books Ltd., London 1974.
- Chekhov, Anton: *Plays*, Penguin Books Ltd., London 1968.
- Frazer, James: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Macmillan, London 1922.
- Frye, Northrop: *Spiritus Mundi, Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, Bloomington, London 1976.
- Frye, Northrop: *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1947.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957.
- Frye, Northrop: *The Great Code, The Bible and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London 1982.
- Graves, Robert: *The Greek Myths*, Penguin Books Ltd., London 1955.
- Graves, Robert: *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic, Myth*, Faber & Faber, London 1948.
- Graves, Robert & Patai, Raphael: *Hebrew Myths: The Book of Genesis*, Cassell & Co. Ltd., London 1964.
- Heaney, Seamus: *Seeing Things*, Faber & Faber, London 1991.
- James, Henry: *Portrait of a Lady* (1881)

- Kerensky, Oleg: *The New British Drama, Fourteen Playwrights Since Osborne and Pinter*, Hamish Hamilton, London 1977.
- Lut, William: *Doublespeak: How Government, Business, Advertisers and Others Use Language to Deceive You*, Harper Perennial, New York 1990.
- Sartre, Jean-Paul: *No Exit* (1947)
- Shakespeare, William: *Hamlet, Macbeth, King Lear*.
- Shaw, Bernard: *Heartbreak House* (1916-17); *Man ans Superman: A Comedy and a Philosophy* (1903); *Pigmalion* (1912) in: *The Portable Shaw*, edited with an Introduction and Notes by Stanley Weintraub, Penguin Books Ltd., London 1977.
- Thomas, D.M: *The White Hotel*, Victor Gollancz Ltd., London 1981.
- Sontag, Susan: *A Susan Sontag Reader* with Introduction by Elizabeth Hardwick, Penguin Books Ltd., London 1982.
- Walker, George: *Nothing Sacred*, The Coach House Press, Toronto 1988.

Ljiljana Bogoeva-Sedlar

APOCALYPSE TODAY: CHEKHOV, BARKER, KUSTURICA

Summary

The paper deals with three works (Anton Chekhov's *Uncle Vanya*, Howard Barker's *Uncle Vanya*, and Emir Kusturica's *Underground*) in which the perversion of Logos at the heart of our Western civilization is artistically observed. In their specific ways these works claim that the creative word of God (through which in the Biblical myth the original, true world is created, and which for that reason stands for the West's conception of creativity itself) is repeatedly usurped and misused by the lesser, substitute-gods of patriarchy, who turn poetry into politics, and generate out of language the life-denying, destructive world of the Lie. Although Chekhov intuited this, making his Vanya identify professor Serebriakov as the usurper and attempt to bring about his apocalyptic downfall, the revolution is not successfully carried out in the play. Barker undertakes to complete it in his modern version, exploring ways in which freedom from the Lie can be won, and the lost sense of creativity regained. One of Barker's obsessive studies in his plays is collusion, willing subservience and susceptibility to false authority, even when its misuse of life, and its hypocrisy, are quite obvious. In his film *Underground* Kusturica shapes similar insights into a most complex map of the state of the modern psyche. His presentation is not post-modern but archetypal: in the course of the film, what Northrop Frye calls the ironic phase (the disclosure of the complete betrayal of the founding dream of our civilization) runs its course, and the transit, the rite of passage to the next mythic phase, the next dream, becomes possible, as the promising symposium sequence at the end of the film indicates. If in the Christian tradition of our Western culture the Apocalypse, recorded in the Book of John, signifies the symbolic downfall of the world of Lies and the revelation of the True world - invisible and driven underground into virtual cellars or cellars of the oppressed and stunted mind - then these three works are apocalyptic because they make apocalyptic liberating insights, and necessary apocalyptic judgments, visible again and possible today.